

# HITCHCOCK PRESUMÍVEL LEITOR DE POE

Eduardo Paz Barroso\*

Universidade Fernando Pessoa



2014

---

\*Eduardo Paz Barroso é professor catedrático de Ciências da Comunicação na Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Fernando Pessoa e investigador do Labcom da Universidade da Beira Interior.

Núcleo de Estudos do Modernismo em Língua Portuguesa, UFP, 2009.

“Em qualquer história de simples susto ou perigo, não podemos extrair conclusões certas, a favor ou contra, mesmo dos dados mais simples”

Edgar A. Poe

*A Narrativa de Arthur Gordon Pym de Nantucket*

O cinema clássico interessou-se pelos contos de Poe como demonstra o filme de Jean Epstein (1897-1953) *A Queda da casa de Usher* (1928). O *ralenti* foi a técnica a que o realizador recorreu para transmitir a sensação de um tempo anacrónico, como é o tempo do sonho. Outras adaptações de Poe para o ecrã cinematográfico são da responsabilidade de Roger Corman (1926) que adapta em 1960 aquele mesmo texto, e em 1961 o conto intitulado *O Poço e o Pêndulo*. Alexandre Astruc (1923), crítico da *Nouvelle Vague*, realizou igualmente filmes para a televisão (nos anos 60 e 80) adaptados dos contos anteriormente mencionados. Estes são portanto alguns sinais reveladores da apetência cinematográfica que este escritor desperta.

Não seria por isso motivo de estranheza se Hitchcock também se tivesse interessado por algumas das inquietantes histórias de Poe e as transformasse em cinema. O conceito de adaptação de um texto literário ao cinema conhece com Alfred Hitchcock uma versão pessoalíssima. Mais do que transpor uma história para o ecrã, o realizador reescreve-a cinematograficamente. O texto original é apenas a embraiagem da ficção. Veja-se a título de exemplo *Vertigo*. Quem se lembraria, na lógica do grande público, de relac-

onar o filme com o romance de Pierre Boileau e Thomas Narcejac intitulado *D'entre les morts*, e encontrar aí a duplicidade do conhecido e do desconhecido, da simulação e do acontecimento. Que romance nos pode trazer a força de Kim Novak misturada com o design de Saul Bass?<sup>1</sup>.

Na sua introdução ao volume onde publica as suas conversas com o mestre, Truffaut considera que o realizador de *Os Pássaros* deve figurar ao lado dos “artistas inquietos”, como Kafka, Dostoievski e Poe. E Bergman por seu lado, defendeu, um princípio actualmente pacífico: o cinema não é inferior à literatura. (Hitchcock e Truffaut, 1987, p.21).

Demonstrar que o realizador de *Rear Window* (1954) é um génio tornou-se hoje uma tarefa inútil. A sua personalidade satírica e reflexiva permite-nos imaginá-lo com facilidade a ler as histórias de Edgar Allan Poe e com elas desenvolver compulsivas estratégias fatais onde medo e dedução convergem para desfechos sempre imprevisíveis. Presumir que Hitchcock foi um fanático leitor de Poe é, mais do que uma suposição, a tentativa de estabelecer as bases de uma gramática do medo e da culpa. Tal como o escritor, o cineasta demonstra em quase todos os seus filmes que perante o susto e o perigo nunca se podem ter certezas absolutas.

Fernando Pessoa, sugere-nos, numa releitura actual das suas Páginas de Estética, o

<sup>1</sup>*Vertigo*, (*A mulher que viveu duas vezes*) 1958, é um dos mais célebres filmes de Hitchcock com um elenco que reúne alguns dos seus actores de referência, caso de Kim Novak e James Stewart. A linguagem cinematográfica, inovadora conta com a colaboração de Saul Bass, designer que neste filme proporciona imagens com sugestões Pop. O realizador, na montagem potencia o seu efeito plástico e subordina-as à lógica do suspense que percorre toda a sua obra.

que separa Poe de Hitchcock. Para o poeta dos heterónimos ambos partilham o génio da elaboração intelectual e do raciocínio (o que também nos podia conduzir a Conan Doyle, outro escritor capaz de criar um personagem ímpar, Sherlock Holmes, que trata a decifração dos crimes com a frieza de um jogador de bridge). Porém, observa Pessoa, o novelista norte-americano tem uma aptidão filosófica “gerada por sonhos, o que revela a sua incapacidade de raciocinar com clareza sobre temas filosóficos” (Pessoa, 1973, p.227). Já Hitchcock, se repararmos bem, desenvolve nos seus filmes um autêntico pensamento filosófico (uma espécie de sistema kantiano). As narrativas, literárias e fílmicas, destes dois criadores constroem-se sob o signo da incerteza, do inesperado, do oculto. Mas se tomarmos por exemplo em consideração *A Mulher Que Viveu Duas Vezes*, encontramos uma “vertigem epistemológica”, isto é algo de absolutamente improvável no autor de *A Carta Roubada*.

Dan Flory ensaia uma comparação entre o texto fílmico agora citado e as perspectivas de alguns pensadores que exprimem uma fé inabalável nos princípios universais como garantia de compreensão para os fenómenos que nos cercam. Essa poderia justamente ser a atitude representada por Scottie em *A Mulher que Viveu Duas Vezes*. Uma oportuna releitura de Aristóteles indica, a este propósito, uma desconfiança nas formulações universalistas. Tudo o que diga respeito aos fenómenos do comportamento e do papel que neles desempenham as inúmeras configurações da mente humana, não pode ser conhecido apenas com base em ideias e dados empíricos previamente adquiridos. Dan Flory convoca o pensamento de Thomas Kuhn e sua obra *A Estrutura das Revoluções Cientí-*

*ficas* (1962), um marco na evolução do pensamento epistemológico, em cuja conclusão ressalta o princípio de que “as teorias afetam profundamente aquilo que pensamos dos ‘factos’ “ (in Durmin e Bagget, 2008). À vertigem inicial provocada pela falibilidade das grandes referências, sucedem novas metodologias formuladas de modo a que possam ser aceites variáveis até então consideradas improváveis. Uma perspectiva estritamente baseada nos factos pode ser insuficiente. A partir destas premissas Flory autoriza-nos a concluir que neste filme Hitchcock elabora uma crítica à forma de “conhecer as mentes humanas de modo demasiado próximo de um paradigma ingenuamente científico” (in Durmin e Bagget, 2008).

Dos 59 filmes realizados por Hitchcock, incluindo curtas-metragens, em alguns dos quais teve também intervenção como argumentista, não encontramos um único dedicado a Edgar Poe, ou adaptado de uma das suas histórias. E no entanto, dir-se-ia que este escritor, percorre subliminarmente esta filmografia, com a qual partilha o sentido da intriga e uma técnica de representação do medo. Como em muitas cenas de filmes de Hitchcock, o susto vivido pelo leitor/espectador decorre não daquilo que se mostra, mas daquilo que não chega a ser visto, que é subentendido, induzido, e por fim imaginado como desfecho inevitável.

Jorge Luís Borges, outro minucioso leitor de Poe, considera na introdução a *A Carta Roubada* (2008, p. 9-13) que existem dois escritores norte-americanos sem os quais “a literatura do nosso tempo seria inconcebível, ou pelo menos muito diferente do que é. Um deles é, naturalmente, Edgar Poe. O outro Walt Whitman” (curiosamente ambos autores de eleição de Pessoa). Quando nas *Pá-*

*ginas de Estética e de Teoria e Crítica Literária* (1973, p.156) Fernando Pessoa, colocado perante os desenvolvimentos da civilização do seu tempo, traçava percursos para o pensamento e para a poética, escolheu Whitman como representante de um caminho caracterizado pela entrega ao mundo exterior. Quanto a Poe, decidiu inclui-lo (ao lado de Baudelaire, ou de Verlaine) na “fuga para o longe no espaço”, para “estranho e o invulgar na vida”.

Será e então legítimo enfatizar uma convergência entre Borges e Pessoa? E se assim for o que nos impede de incluir Hitchcock nesta linhagem? Observador agudo dos comportamentos e das razões mais secretas que determinam a conduta humana, este realizador descobre, sob a aparência ingénu dos gestos, intrigas absorventes, transforma um episódio vulgar numa armadilha capaz de precipitar o espectador na mais improvável das realidades.

Filmes como *The Man Who Knew Too Much* (*O Homem que sabia demais*, 1934, produzido para a Guamont British Pictures que teve posteriormente outra versão, em 1956, para a Paramount), *Rebecca* (1940), *Spellbound* (*A Casa Encantada*, 1945), *Psicho* (1960), *Marine* (1964), e de uma forma geral todos os filmes de Hitchcock, analisam escrupulosamente gestos e motivações, formas de agir, comportamentos aprisionados na complexa teia de relações entre o medo e a culpa, a ansiedade e a angústia, o crime e o castigo.

À semelhança daquilo que acontece na realidade, os filmes de Hitchcock confrontam o olhar e a consciência do espectador com a percepção dos factos mediante um diálogo, uma conversa entre personagens. A oralidade diz uma coisa, aponta um sentido. A

imagem diz outra diferente, e por vezes um sentido paralelo ao anterior. As banalidades, percebidas como entretenimento e distração, servem também para ganhar tempo. Um tempo necessário ao olhar introspectivo através do qual um interlocutor tenta captar no outro uma ideia profunda, apercebendo-se de uma subtil e comprometedora alusão à falta cometida (Truffaut e Hitchcock, 1987, p. 154; p. 157). Neste aspecto temos sobretudo presente as considerações de Hitchcock relativas a *I Confess* (*Confesso*, 1952), filme que permitiu ao realizador reflectir sobre uma questão de inquietante actualidade: “a verdade ultrapassa a ficção”.

O público do suspense hitchcockiano é alimentado por uma expectativa de ficção na qual as emoções sobem constantemente de tom. O realizador, em *I Confess* elabora a narrativa com recurso a um método que equivale a injectar ficção no interior da ficção. Por exemplo, quando o espectador testemunha um acontecimento que suscita a maior incredibilidade, (e por consequência só pode ser legitimado no campo de uma espécie de ficção em segundo grau), Hitchcock opta por incluir esse elemento na trama fílmica, e desse modo gera uma maior desconfiança na mente do público. Demasiado intrigante para ter realmente acontecido, demasiado estranho para ser verosímil. Trata-se fundamentalmente de um meio crucial para provocar temor e insegurança no público, essa entidade superlativa com a qual este realizador mantém uma relação quase pessoal e profundamente irónica. Ou não fosse Hitchcock um talentoso disseminador de índicos, sinais, falsas pistas, enigmas que se desdobram nas fronteiras do verosímil.

Recorde-se a propósito que este filme exprime um dos traços culturais e psicológi-

cos do catolicismo, um elemento importante para compreendermos o carácter e o pensamento hitchcockiano: um padre ouve um crime em confissão e acaba por ser acusado de o ter cometido. O problema, como acentua Truffaut, diz respeito à “transferência da culpa”, questão aliás não isenta de ressonâncias psicanalíticas. “Qualquer padre que receba a confissão de qualquer assassínio fica ligado ao crime depois do facto”, (Hitchcock e Truffaut, 1987, p. 152). A inquietação que o filme trabalha, segundo a lógica de tensão que o caracteriza, uma vez levada até ao limite, suscita a dúvida sobre se devemos “conservar um segredo com o risco da própria vida” e até que ponto isso “é ridículo” (Hitchcock e Truffaut, 1987, p. 152).

De um lado a vibração do segredo, do outro, a vida em risco. É exactamente dentro desta mesma dualidade que se move a escrita de Poe, quer no sentido literário, quer na vertiginosa dimensão poética de que a sua biografia se reveste. Adoptar Poe como signo indutor de sentido numa estratégia de abordagem à filmografia hitchcockiana poderá traduzir-se num método capaz de produzir resultados interessantes, tendo em conta que o processo criativo do escritor implica imaginar aquilo que escondem comportamentos que qualificaríamos como “normais”. No seu conto *Peter Pendulum, O Homem de Negócios*, Poe demonstra como uma banalidade sensata, “O método é a alma dos negócios”, pode ocultar uma estranha atitude perante o mundo. Trata-se da história de um homem de negócios que muda constantemente de área de negócio, qualquer deles mais insólito que o outro. A mudança não se deve à falta de sucesso, mas a uma doentia confiança nas virtudes do método. Poe apresenta-nos um personagem perturbado, que não sabe que o

é, e narra as suas excentricidades como se fossem plausíveis. O leitor fica então a conhecer Peter Pendulum, uma criatura que faz da instabilidade uma ilusão de sucesso. O negócio de “Agressões e Ferimentos”, o negócio dos “Realejos,” ou a “Criação de Gatos”, são actividades honestas e bem engendradas, mas deixam o leitor inseguro, apreensivo, até porque Peter Pendulum “era conhecido como um homem em quem se podia ter confiança” (Poe, 1971, volume I, p.601 - 607).

Este texto de Poe acaba por desenvolver uma noção que é afinal um dos grandes recursos ficcionais de Hitchcock: o criminoso pode ser alguém – e normalmente é – em quem somos levados a confiar. Por debaixo de uma aparência inócua está escondido um assassino. Esta é uma fascinante lição sobre o *suspense*, e a sua génese aponta para fenómeno psicológico traduzido numa espécie de “terror” adiado.

“Carregar de emoção” e preencher a tapeçaria” são duas expressões que Hitchcock usou com frequência ao longo das entrevistas com François Truffaut (Hitchcock e Truffaut, 1987). As mais de mil páginas das *Histórias Completas* de Edgar Poe são também elas um excesso de emoções proporcionadas a cada leitor. Relativamente à expressão “compor a tapeçaria”, deduzimos facilmente que se trata de preencher um puzzle cujas peças são afinal factos psíquicos (é uma vez mais a Pessoa que devemos esta expressão). Quase no final de *A Carta Roubada* há uma pequena referência à Eneida de Virgílio onde se fala da ruína moral e sobre quanto é difícil dela recuperar (Poe, 2008, p.51). O autor de *A Carta Roubada* conheceu a ruína psicológica e física, e parece ter escrito muitos dos pesadelos que fizeram o seu delírio.

Em Poe vamos encontrar uma fusão entre realidade e ficção, suscitada pela sua mente atormentada. A sua personalidade convulsiva faz dele um potencial personagem de um filme de Hitchcock (Edgar A. Poe, presumível habitante da *Casa Encantada*). E inversamente, muitas narrativas de Poe também podiam ser sonhadas por personagens de Hitchcock.

Pela sua natureza, imagem em movimento, e pela sua estranheza, diluição de fronteiras entre o real e o imaginário, o cinema – e neste caso a obra de Hitchcock em particular – revela-nos um mistério cheio de jogos de luz e sombra. Tal como o inconsciente. Quanto a Poe, bastaria ter presente o célebre texto de Lacan, *Le séminaire sur La Letre Volée* (Lacan, 1966), e o jogo entre o olhar que nada vê, um segundo olhar que vê que o primeiro nada vê, e um terceiro olhar que vê o que os anteriores deixam a descoberto, mas devia ter sido escondido. Este enigma de uma carta que se desloca na “repetição” abarca o simbólico. Por outros meios se suscita assim o cinema de Hitchcock, quando reflecte olhares que sabem porque viram e olhares que vêem sem saber<sup>2</sup>. E se em Poe (como na literatura, ou no trabalho psicanalítico) a palavra diz sempre mais do que aquilo que parece dizer, em Hitchcock a imagem mostra sempre mais do que aquilo que o espectador supõe ver, “porque o suspense é o mais poderoso meio de sustentar a atenção do espectador”. O olhar crítico seria então esse “terceiro” olhar, capaz de cerzir os

intervalos, as fissuras, os espaços em branco e renovar a atenção.

## Bibliografia

- Baggett, D. & Drumin, W. (2008). *Hitchcock e a Filosofia*. Alfragide: Estrela Polar.
- Hitchcock, A. & Truffaut, F. (1987). *Hitchcock dialogo com Truffaut*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Lacan, J. (1966). Le séminaire sur “La Lettre volée”, in: *Écrits I*. Paris: Éditions du Seuil.
- Pessoa, F. (1973). *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*, 2ª edição. Lisboa: Edições Ática.
- Poe, E. A. (1971). *Histórias Completas de Edgar Poe*, volume I. Lisboa: Arcádia.
- Poe, E. A. (2008). *A carta Roubada*, prefácio de Jorge Luís Borges. Lisboa: Editorial Presença.

<sup>2</sup>A partir do texto célebre de Lacan abrem-se múltiplas pistas e possibilidades, desde logo importa saber o que podemos tomar à letra (Lacan, 1966, p. 34), ou paradoxalmente (pensemos agora em Hitchcock) que imagem pode ser tomada à letra? Nenhuma, seguramente.